



STUDI INTERCULTURALI 1/2013 ISSN 2281-1273
MEDITERRANEA - CENTRO DI STUDI INTERCULTURALI
DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI - UNIVERSITÀ DI TRIESTE



Pastora Pavón (La Niña de los Peines)

STUDI INTERCULTURALI #1/2013
ISSN 2281-1273 - ISBN 978-1-291-28828-5

MEDITERRÁNEA - CENTRO DI STUDI INTERCULTURALI
Dipartimento di Studi Umanistici
Università di Trieste

Coordinamento: Gianni Ferracuti

Comitato editoriale: Cristiana Baldazzi, Cristina Benussi, Ottavio Di Grazia, Mario Faraone, Adolfo Morganti, Ana Cecilia Prenz, Lucia Raggetti, Anna Zoppellari.

Grafica e webmaster: Giulio Ferracuti
www.interculturalita.it/si/

Studi Interculturali è un'iniziativa senza scopo di lucro. I fascicoli della rivista sono distribuiti gratuitamente in edizione digitale all'indirizzo www.interculturalita.it/si. Nello stesso sito può essere richiesta la versione a stampa (*print on demand*).

© Copyright di proprietà dei singoli autori degli articoli pubblicati: la riproduzione dei testi deve essere autorizzata. Le fotografie sono di Giulio Ferracuti (eccetto p. 3: Pastora Pavón, data e autore ignoti, tratta da <http://i.imgur.com/htleM.jpg>).

Mediterránea ha il proprio sito all'indirizzo www.retemediterranea.it.

Il presente fascicolo è stato inserito in rete in data 15.1.13

Dipartimento di Studi Umanistici
Università di Trieste
Via Lazzaretto Vecchio, 6 - 34124 Trieste

Sommario

Presentazione	7
Cesare Catà: <i>Before Ireland was made. Il Nazionalismo Neoplatonico</i> di William Butler Yeats.....	13
Mario Faraone: “Light into Darkness”: la narrativa per ragazzi nel XIX secolo britannico, tra educazione cristiana ed etica imperialista	39
Gianni Ferracuti: <i>Deblica barea: la tradizione segreta del flamenco</i>	56
Marina Niro: <i>Uno sguardo sul dialogo ebraico-cristiano: la figura di Gesù</i>	87
Alice Porro: <i>Borges lettore di Dante [prima parte]</i>	101
Irma Hibert: <i>Modernidad e identidad en “El túnel” de Ernesto Sábato</i>	126



BORGES LETTORE DI DANTE
[PRIMA PARTE]

ALICE PORRO

*Todo sucede por primera vez,
pero de un modo eterno.
El que lee mis palabras
está inventándolas.
- La Cifra 1981 -*

BORGES: UN NUOVO MODO DI LEGGERE I TESTI

“Che un individuo voglia risvegliare in un altro individuo ricordi che non appartengono che ad un terzo, è un paradosso evidente. Realizzare in tutta tranquillità questo paradosso, è l’innocente volontà di ogni biografo”.ⁱ Questa l’opinione di Borges nei confronti delle biografie, genere del quale ha sempre sottolineato l’inutilità e con il quale ha spesso scherzato. È arrivato ad immaginarne gli sviluppi più ironicamente deteriori, suggerendo il curioso progetto di scrivere innumerevoli biografie dello stesso individuo selezionando ogni volta, come centrali, solo determinati avvenimenti ed avendo in questo modo, senza falsificazioni, la possibilità di non lasciar accorgere il lettore del fatto che si stia parlando della stessa persona. In vita ha dichiarato di non aver mai letto una sua biografia.

Questo a dar giustificazione alla scelta di evitare, nel presentare il mio lavoro, una delle ennesime biografie dello scrittore che, corredate dai nonostante, inevitabilmente finiscono per arricchire, o, meglio appesantire, la maggior parte delle introduzioni ai lavori di o su Borges. Libera dalle imposizioni editoriali che esigono tali forzature, mi sembra più efficace e coerente fornire un’idea generale dello scrittore, sottolineando gli aspetti che mi sembrano presentare più rilevanza in vista dell’analisi che mi troverò ad affrontare; rilevanza che sento di poter negare alla mera cronologia, estranea per lo più a quello che si può ben definire un poeta e narratore circolare, che usava tornare ciclicamente sulle sue tematiche e sulle sue riflessioni con l’apporto di spesso lievissime, ma mai deludenti o insignificanti varianti.

Per il diario dei suoi spostamenti, per gli estremi cronologiciⁱⁱ della sua aderenza sempre ripudiata all’ultraismo, che l’autore per decenni ha cercato di far dimenticare, ma che mai è riuscita, non dico a rimanere esclusa, ma nemmeno ad apparire ai margini delle pagine biografiche, o per le cronache delle sue poco coinvolgenti avventure sentimentali, posso rimandare a quasi qualsiasi testo che lo riguardi. Si noterà che nelle edizioni proposte dai curatori più acuti, lo sviluppo di tale imposizione è ridotto ai minimi termini, e che spesso si tratta della riproposizione quasi identica dello stesso elenco di fatti ritenuti salienti.

Se vogliamo comunque partire da un elemento temporale potremmo dire che è con Borges che per la prima volta si ha uno scrittore sudamericano che diventa un punto obbligato di riflessione per l’analisi del sistema letterario del ‘900; anche se tale informazione diventa una pura curiosità nel momento in cui lo si consideri per l’autore universale e tanto poco nazionalmente inquadrabile qual è, che, come lui stesso ricorda che già gli stoici pensavano, riteneva che il mondo dovesse essere una cosa sola, professando un coerente cosmopolitismo, coerente anche con il suo amore per Buenos Aires, che non gli impediva di amare moltissimi altri luoghi.

ⁱ In *Evaristo Carriego*, 1930. Si vedano anche le importanti riflessioni sulla tematica della biografia nelle ricorrenti analisi di Walt Withman, specialmente in *Otras inquisiciones* e in *Prólogos*.

ⁱⁱ Sebbene ad alcuni critici sia sembrato importante indagare i se e i quando di quella che Borges stesso ha definito come un’ingenuità giovanile, la sintesi che di quel periodo ci fornisce Néstor Ibarra mi sembra la più efficace: *Borges cessò di essere ultraista con le prime poesie ultraiste che pubblicò*.

Borges stesso ha raccontatoⁱⁱⁱ di avere una memoria molto particolare che tende a dimenticare non solo le date o i nomi dei luoghi geografici, ma l'ordine stesso in cui i fatti si susseguono; ricorda invece, senza il fardello di altri dettagli, moltissimi versi ed innumerevoli citazioni in svariate lingue; della *Divina Commedia* sembra sapesse riportare la maggior parte delle terzine. Erano le parole a rimanergli attaccate, e lui era attaccato a loro; per questo versante della memoria chi l'ha conosciuto l'ha trovato prodigioso e, pensando al racconto di Funes, certamente se ne può scorgere un'inquietudine autobiografica, come, del resto, nella maggioranza delle sue narrazioni, se non in tutte.

Si dice bastasse appunto una parola per fargli innescare una catena di associazioni complementari attinte da quelle sue esperienze culturali disparate e molteplici;^{iv} se ne può avere facilmente conferma nella lettura dei suoi saggi che percorrono le strade di divagazioni anche assai distanti, ma sempre legate da solidi ponti di senso. I suoi percorsi spesso finiscono per prendere le sembianze dei suoi amati labirinti, in cui vediamo lui stesso inseguire le ombre di Cervantes, Shakespeare, Eraclito, Dante, Virgilio, Valery e, non moltissimi e sempre ben selezionati, altri. Non fornisce una mappa, ma ci dona l'idea, che è sua, che, pur se forse non ci è dato vederla ed intraprenderla, una via d'uscita esista, anche se questa potrebbe essere la magra consolazione della ripetizione del labirinto o dell'universo della sua Biblioteca di Babele; mai ci salva dall'angoscia, anche se il tragico quotidiano non entra, ragionevolmente, mai nelle sue pagine.

L'idea di un universo frammentario, di cui potremmo essere noi stessi i frammenti, che ha l'ordine in un disegno perduto e la concezione ciclica della storia, del tempo e dell'esistenza sono due dei grandi temi che costantemente si intrecciano con altri di non minore portata,^v come quello della ricerca delle possibilità estetiche delle differenti filosofie e delle teologie - di queste ultime è importante sottolineare che da Borges erano ritenute un ramo della letteratura fantastica, così che Sciascia l'ha potuto definire un teologo ateo, segno più alto della contraddizione costante in cui viviamo - o quello della relatività delle dimensioni spazio-temporali, idea di relatività che l'ha portato ad arricchire, assieme al suo Menard, l'arte incerta e rudimentale della letteratura, avvalendosi di una nuova tecnica, ovvero quella dell'anacronismo deliberato e delle attribuzioni inventate o erronee, una tecnica che permette di leggere l'*Odissea*, ad esempio, come se fosse posteriore all'*Eneide*, e di vedere un testo anteriore che migliora e corregge quello posteriore. Meccanismo questo che vedremo alla base di quelli che, tra gli *Ensayos* che analizzerò, si possono definire come i più borgesiani, ovvero *El Simurg y el Águila* e *Dante y los visionarios anglosajones*.

Riguardo al fantastico, quello di Borges è stato individuato come un fantastico innanzitutto teologico, che non dà vita a fantasmi, i cui rari mostri che lo abitano giustificano la loro mostruosità con richieste di pietà o di comprensione per la loro disumanizzazione; un fantastico che può presentare un timbro a tratti allucinatorio ma mai sovranaturale. Si possono alle volte riscontrare in esso i metodi della letteratura poliziesca o *noir*, ma è sempre mantenuta una perfetta lucidità anche nel raccontare avventure irreali o destini altrettanto irreali, intrappolati in ambi-

ⁱⁱⁱ All'università di Chicago nel 1980; il testo della conferenza si trova in *Conversazioni Americane*, a cura di Willis Barnstone, traduzione italiana di Franco Moggi.

^{iv} Lo vedremo nello specifico nella sua riflessione su Purgatorio, I, 13.

^v Dell'elenco che segue, alcune formule descrittive sono attinte da quelle che ritengo essere le analisi più complete ed essenziali che ho incontrato, di Domenico Porzio, Cesco Vian e Gérard Genot.

guità più logiche che magiche, un fantastico insomma fatto di immaginazione ragionata, che può avvalersi di un catalogo simbolico ben codificato, presentato con una scrittura di classica semplicità raggiunta non senza volontà o sforzo, frutto di una quasi idolatrica esplorazione del mito, delle letterature antiche di varia provenienza e dell'epica.

Ed è proprio nell'epica che Borges vede il punto da cui originariamente scaturì la poesia (e da qui la grande difesa del valore narrativo di alcuna poesia, del valore narrativo che individuerà anche nella *Divina Commedia*), perché tutto accadde per divenire libro.

Una riflessione sistematicamente ricorrente è quella sulla possibilità, su un fondato sospetto, che la stessa creazione sia un libro scritto dallo Spirito, del quale noi siamo le inconsapevoli parole; idea questa mutuata certamente da suoi grandi punti di riferimento, come il già citato Valéry, come Emerson, come Léon Bloy e come Carlyle di cui Borges può pienamente condividere l'idea per cui la storia universale è la Scrittura Sacra che decifriamo e scriviamo incertamente e nella quale siamo anche scritti, di cui siamo parte, fatto del quale si può prender coscienza in momenti di irrecuperabili rivelazioni come quello della visione dell'Aleph, che, come analizzeremo in seguito, ha ricevuto una decisiva influenza dalla visione dantesca di Dio, in cui Dante ha potuto vedere il suo stesso volto.

Da qui una venerazione quasi sacrale del libro (non quella di un bibliofilo amante di rare edizioni), ispirata dal fatto che non solo esso è il più stupefacente strumento umano - dal momento che non è un'estensione del corpo, bensì della memoria e dell'immaginazione - ma anche dalla convinzione che *un volume in sé non è un fatto estetico, è un oggetto fisico tra altri, il fatto estetico può verificarsi solo quando esso viene scritto e letto*^{vi}.

Queste sue idee^{vii} portano alla suggestione per cui tutti saremmo i coautori di un unico, forse inesauribile, libro, ed anche a quella sempre proclamata certezza nell'equivalenza tra la scrittura e la lettura, intese come due momenti indistinti ed entrambi indispensabili all'accadimento del fatto estetico letterario.

Una certezza che porta ad insinuare nel lettore le possibilità di nuove misure di valutazione dei testi, di una ritrovata autonomia nell'accostarsi alla lettura, con piacere (perché il libro va letto non alla ricerca della verità, ma, innanzitutto, della meraviglia, in modo da poter assolvere la letteratura da qualsiasi mandato salvifico, e da giustificare la sua possibilità di dubitare costantemente di se stessa).

Ecco che da ciò Domenico Porzio può ben dire, nella sua introduzione all'edizione italiana delle opere complete per Mondadori, che "*Borges è oramai anche un modo di leggere sia i libri della grande tradizione letteraria, sia quelli che ci circondano*".

Gli stessi racconti borgesiani, soprattutto quelli scritti a partire dagli anni '20-'30 - forse unico appiglio cronologico che possiamo condividere, perché segna quello che è stato definito il momento in cui il giovane ed eruditissimo poeta di curiosità mai placabile e di talento ironico ha ceduto il posto all'avventura ininterrotta di uno scrittore che ha iniziato il grande gioco con il tempo, con gli specchi, con i labirinti, con l'infinito e con la indivisa divinità che opera in noi, il

^{vi} Da una conferenza all'Università di Belgrano, oggi in *Borges oral*, Buenos Aires 1979

^{vii} Molti hanno rintracciato in queste riflessioni un possibile emergere di teorie solipsiste, il sospetto è sempre stato aggirato da Borges che intervistato a riguardo ha fornito risposte volutamente vaghe o ambigue.

momento insomma in cui Borges e “l’altro” hanno cominciato la loro contrastante ma inscindibile collaborazione, presentano questi elementi che tuttavia mai sono approdati a costituire un’estetica, perché, il nostro, un’estetica non l’ha mai posseduta, ritenendo che tale categoria sia più che altro un’inutile astrazione; ciò che possedeva erano invece quelle che lui ha definito delle astuzie insegnategli dal tempo, sempre dichiarate nel suo umile e divertente minimizzare sulla propria opera.

Questi racconti difficilmente sono riassumibili o riportabili perché le loro tematiche sono soltanto proposte. Sembra che siano scritti in modo che possano essere appena riecheggiati nella memoria, che agiscano solo nel momento in cui vengono letti, e, insomma, che le loro pagine accadano per la prima volta ad ogni rilettura. Una letteratura creata per l’oblio e la riscoperta; creata in perfetta coerenza con la sua idea di una lettura che costantemente modifica non solo il libro, ma il passato stesso; basata su schemi che non possono che essere irrimediabilmente provvisori e costantemente reinterpretabili e reinterpretati, che hanno la fragilità delle certezze oniriche.

Il sogno, sia nell’attività creativa che nell’esistenza quotidiana, è un elemento fondante del Borges sia autore che personaggio.^{viii} L’elemento onirico, oltre a stimolare i sospetti di solipsismo - sospetti che, come ho già riferito, rimangono sempre tali - secondo i quali non ci sarebbe che uno che sogna, un sognatore che sarebbe ognuno di noi, lega molte delle intuizioni ed analisi letterarie borgesiane. Il sogno, non solo nel sonno, ma anche come realtà, o, meglio, come irrealtà tangibile che pervade pure le veglie, è anche l’elemento in cui possono realizzarsi gli incontri, gli scambi con opere ed uomini del mondo letterario di Borges, mondo letterario che è forse anche l’unico suo mondo. È il momento in cui la morte perde la sua contingenza, lasciando aperta la possibilità ad un’immortalità che non è una speranza di fede, ma un’eventualità, che Borges tende ad escludere, ma che non può fare a meno, a tratti, di temere. Un momento dunque in cui si possono ricongiungere senza forzature i frammenti di un’unità che può esistere perché immaginata.

In questa zona intermedia si può ricongiungere con il suo grande maestro Macedonio Fernández: in *Diálogo sobre un diálogo*, in *El hacedor*, immaginato uno dei loro frequenti incontri, si racconta che, per poter discutere sull’immortalità senza disturbo, venne dai due presa la decisione di uccidersi, ma alla fine non si sa se i dialoganti, che pure lo ignorano, si risolsero all’atto del suicidio.

Oltre alla rilevante influenza dell’intellettuale spagnolo Rafael Cansinos Assens, l’incontro fondamentale per la sua formazione è quello appunto con il già amico del padre Macedonio. Per Borges, Cansinos era la somma del tempo, Macedonio - che riuscì in breve a lenire le nostalgie di Borges per le biblioteche e gli incontri europei, una volta tornato in Argentina - la giovane eternità; entrambi colonne fondanti del suo pensiero e del suo modo di intendere la letteratura, oltre che grandi amici. Per Jorge Luis l’amicizia è sempre stata un sentimento insostituibile e sacro, nella vita e nella letteratura che delle grandi amicizie ha fatto materia artistica di grande rilievo;

^{viii} Il sogno per Borges è anche il momento in cui può vedere. Cieco nel mondo della veglia, è capace di una incredibile minuzia visiva nell’atto onirico. I suoi sogni sono sempre caratterizzati da una nitidezza che ricorda quella descritta da Dante in Paradiso XXXI, che inevitabilmente colpirà il Borges che la potrà comprendere e condividere.

vedremo come tra le amicizie letterarie quella di Dante con Virgilio abbia profondamente colpito l'argentino. L'influenza di Macedonio è sempre stata proclamata, non senza un certo orgoglio, da Borges, che non ha avuto pudore nel raccontare che da giovane ambiva ad essere Macedonio Fernández, tanto che alcuni sono arrivati a definire il maestro come l'uomo che ha inventato Borges; per quanto evidentemente eccessiva, la definizione sarebbe piaciuta al nostro.

È incontestabile che alcune caratteristiche del maestro - di quell'uomo che per Borges era come un Adamo che se ne stava a pensare, risolvendo nel Paradiso i problemi fondamentali - si sono riversate, con le variazioni del caso, nel discepolo, o, meglio, nel giovane amico che, decenni dopo, anche dopo aver conosciuto i maggiori intellettuali internazionali, può esser sicuro di non essersi mai lasciato impressionare allo stesso modo da nessun'altra personalità.

Grande intellettuale dal tono interrogativo, di modesta consultazione, che non pontificava mai, che mai si abbandonava ad affermazioni magistrali, mostrava sempre una perplessità piena di cautela. Non era uno scrittore, ma un pensatore, lo scrivere non era un'occupazione degna di lui. Quando abbandonava una delle stanze in cui abitava, non portava mai con sé le sue pagine e quando qualcuno si preoccupava perché, in tal modo, le idee che quei fogli contenevano sarebbero andate perdute, *“rispondeva che supporre che possiamo perdere qualcosa è un atto di superbia, poiché la mente umana è così povera da essere condannata a trovare, perdere e riscoprire sempre le stesse cose”*.^{ix}

Quando scriveva, né le approvazioni, né le confutazioni degli altri lo interessavano, il meccanismo della fama lo interessava, ma non il raggiungimento di essa. Borges cercò di intraprendere con lui la redazione di un romanzo,^x ma il progetto si fermò dopo pochi capitoli, allo stesso modo delle assurde avventure politiche che Macedonio progettava, perché *a lui piaceva parlare delle cose, non farle*. Sembra che avesse paura della morte, una paura che cercò di superare negando l'io, in modo che non ci potesse essere un io che moriva. L'essenza onirica dell'essere era uno dei suoi temi preferiti. Molto di quanto stiamo dicendo di Macedonio, potrebbe esser ricondotto a Borges, che prima di conoscerlo era un lettore credulone; interessantissimo per noi un aneddoto che esplica chiaramente l'insegnamento del maestro sul modo di approcciarsi ai testi:

“[...] quando io osai riferirgli che un cinese aveva sognato di essere una farfalla^{xi} e, una volta risvegliatosi, non sapeva se era un uomo che aveva sognato di essere una farfalla oppure una farfalla che sognava di essere ora un uomo, Macedonio non si riconobbe in quell'antico specchio e si limitò a domandarmi la data del testo che citavo. Gli parlai del quinto secolo prima dell'Era cristiana, ed egli osservò rispondendomi che da quell'epoca lontana la lingua cinese era talmente cambiata che fra tutte le parole del racconto soltanto la parola farfalla conservava probabilmente un significato sicuro”.^{xii}

^{ix} J. L. Borges, *Macedonio Fernández*, in *Prólogos* 1975. Traduzione di Cesco Vian.

^x Borges, e ciò va ulteriormente a sottolineare la relatività che per lui ha avuto il concetto di paternità dell'opera, ha spesso lavorato in collaborazione: A. Bioy Casares è l'autore che lo ha affiancato più spesso, sia per opere originali che per antologie tematiche. Numerosi sono anche i progetti intrapresi con alcune delle sue studentesse. Si veda: *Obras completas en colaboración*, Emercè, Buenos Aires 1979.

^{xi} Dal sogno di Chuang Tzu in Herbert Allen Giles, *Chuan Tzu*, 1889; spesso citato e riportato da Borges.

^{xii} J. L. Borges, *Macedonio Fernández*, cit.

Anche i gusti di Macedonio erano fortemente personali e connotati, non hanno tuttavia mancato di esser condivisi da Borges: per il maestro, ad esempio, Góngora era da ritenersi una calamità, vedremo l'opinione di Borges sulle *Soledades* nell'analisi del saggio che accosta il verso tredicesimo del primo canto del Purgatorio dantesco, con altri che ne presentano tematiche ed immagini affini.

Forse sembrerà ampia questa parentesi su Macedonio, ma la ritengo necessaria nell'ottica di voler considerare un certo tipo di mediazioni intellettuali come filtro e modo di approccio ai testi: così come Borges cambia il nostro modo di sentire alcune opere, Macedonio, assieme ai maestri letterari - alcuni dei quali ho già citato ed altri che approfondirò nel capitolo successivo - ai quali rimarrà sempre fedele, ha cambiato il suo.

All'interno dunque di questo ricco, ma, ripeto, ben scelto e non sterminato, catalogo delle figure di riferimento di Borges, pochi sono gli autori, siano essi classici o moderni, che possono vantare di aver lasciato un segno tanto profondo come Dante. La *Divina Commedia* ha una presenza quasi ossessiva in quella particolare memoria costruita di versi dell'autore argentino. In moltissime occasioni si trova a ripercorrerne le immagini, le terzine; in scritti autobiografici, in importanti conferenze, in saggi, articoli, ed anche in racconti e poesie. Joaquín Arce, nella presentazione della prima edizione degli *Ensayos dantescos*, ha definito a ragione questa reiterazione come *una costanza martellante nel ricordo*, senza doversi riferire alle allusioni occulte, alle reminiscenze sottintese che possono essere indagate nell'opera borgesiana, ma semplicemente guardando alle menzioni esplicite, confessate e alle volte deliberatamente ostentate.

Di un ciclo di sette conferenze, inerenti a temi differenti, tenutesi al teatro Coliseo di Buenos Aires nel 1977, i cui testi sono oggi raccolti sotto il titolo di *Siete noches*, la prima fu interamente dedicata al poema dantesco. In essa vediamo molte delle idee che ci saranno fondamentali per la nostra analisi. È qui che Borges racconta il suo primo incontro con la *Commedia*, che a lui piace ricordare come casuale, aggiungendo che il caso non esiste e che ciò che così chiamiamo è solo la nostra ignoranza della complessa meccanica della casualità. Ci racconta, con un "*tutto ebbe inizio*", di quando era impiegato in una piccola biblioteca che dista molte fermate di tram dal quartiere dove abitava, lì incontrò i tre volumi, che lo accompagnarono in quei lunghi e quieti spostamenti, di piccolo formato, con la traduzione inglese a fronte; può anche così riferire del suo rapporto col testo originale, sentito via via sempre più necessario, che l'ha portato, con l'espressione mutuata da Cervantes, ad avvalersi di due soldi di lingua toscana per abbandonare la traduzione e cogliere ciò che va al di là del significato del verso, ovvero le intonazioni e gli accenti in traducibili.^{xiii}

Borges dice di aver letto la *Commedia* lasciandosi trasportare, come ha fatto con molti altri libri meno famosi, perseguendo come fine l'emozione estetica, e non per una sorta di obbligo intellettuale. Si pensi alle riflessioni sulle letture dei classici in *Otras inquisiciones*, secondo le quali, classici vanno definiti quei libri che non per forza hanno particolari meriti, ma che le generazioni degli uomini, spinti da diverse ragioni, leggono con previo fervore e misteriosa lealtà, e non con,

^{xiii} Ciò non significa che Borges abbia disprezzato tutte le traduzioni; vedremo infatti che quella inglese del Longfellow gli sarà sempre cara, mentre invece non potrà accettare quelle in spagnolo, lingua troppo vicina all'italiana per poterne trarre delle versioni efficaci.

anche se oggi imposizioni esterne spesso deteriorano le nostre letture fino a questo punto, reverenziale timore; è quasi superfluo dire che nel brevissimo elenco di esempi spicchi quello della *Commedia*.

Per precisione, senza dover per forza contraddire le precedenti dichiarazioni, c'è da dire che troviamo Dante citato in testi anche anteriori al 1938, anno a cui sembra risalire questo primo accostamento al testo.^{xiv} L'incontro con la letteratura italiana è dunque piuttosto tardo, e rimarrà sempre limitato: leggerà Ariosto, Tasso, Marino e Croce.

Secondo uno studio molto approfondito a riguardo di Roberto Paoli,^{xv} nell'opera borgesiana sono riscontrabili anche tracce di Marco Polo, Brunetto Latini, Leonardo, Cesare Cantù, Giordano Bruno, Galileo, Vico, Papini e San Francesco; Domenico Porzio, col ricordo delle sue conversazioni dirette con l'autore, può smentire Paoli, che sostiene che la presenza di Leopardi dovrebbe rimanere esclusa dal suo catalogo.

Alla prima lettura della *Commedia* ne sono seguite altre, che hanno permesso di gustarne diversi commenti, ad alcuni dei quali Borges si è legato particolarmente: Momigliano, Grabher e Steiner^{xvi} i prediletti, e fatti propri anche altri tra gli antichi, i non italiani ed alcuni ritenuti marginali, che sviluppano diversi aspetti di quello che Borges sente come un libro molteplice, tanto da accostarvi l'idea di Scoto Eriugena riguardo le Sacre Scritture, ovvero quella di un testo che racchiude infiniti significati e può essere paragonato al piumaggio cangiante del pavone; si veda anche il prologo ai *Nueve ensayos*, parte rilevante e non accessoria dell'opera,^{xvii} in cui il poema è assimilato ad un'illustrazione antica, magica, un microcosmo che contiene tutto ciò che è, che fu e che sarà.^{xviii} Del resto l'idea di un testo suscettibile appunto di molteplici letture è caratteristica del Medioevo, e Dante naturalmente ne ha avuto sempre piena coscienza. Borges aggiunge a questa pluralità interpretativa un ruolo che va al di là delle teorizzazioni dell'epoca.^{xix} Il Medioevo, in un colloquio con María Esther Vázquez, a Borges è sembrato un'epoca migliore della nostra perché in essa circolavano pochi libri che venivano letti e riletti;^{xx} esenti dalla maledizione della stampa, si poteva esser sicuri che la pratica ne valesse la pena, perché valeva la pena lo sforzo di

^{xiv} Borges, in alcune interviste e conversazioni, interrogato su qualche opera da lui citata, ha alle volte candidamente confessato di non averla letta. Vedremo come egli mostri una nostalgia, nel saggio che ruota attorno alla figura di Beda, delle epoche in cui gli uomini si fidavano degli uomini e, dunque, della validità di citazioni letterarie anche solo riportate.

^{xv} R. Paoli, *La presenza della cultura italiana nell'opera di J. L. B.* in "L'albero", 61-62, 1979.

^{xvi} Certamente conosciuti i commenti di Vitali, Pietrobono (che spesso citerà), gli studi di Croce, di Papini e di De Sanctis e quelli di Spoerri, Ruegg e Ozanam, i commentari antichi di Francesco da Buti, Jacopo di Dante, Boccaccio e dell'Anonimo Fiorentino.

^{xvii} Sembra evidente che il numero dei saggi non sia casuale, ma sia un riferimento al tre ed al nove, numeri sui quali si basa la struttura della *Commedia*. E così come nel Paradiso i nove cieli si coronano di un decimo, l'Empireo, i nove saggi hanno anch'essi il coronamento del prologo che porta alla risoluzione sul dieci, numero ugualmente rilevante nell'ottica dantesca.

^{xviii} Vedremo che la *Commedia* intesa come magica illustrazione di vastità universale sarà la base per lo splendido racconto *El Aleph*, ricchissimo di suggestioni dantesche.

^{xix} Vedremo Borges inserire nelle sue riflessioni un'importante accenno all'epistola a Cangrande.

^{xx} Per Borges la rilettura vale ancor più della lettura, salvo che, per rileggere, c'è bisogno di aver letto.

ricopiare determinati testi; vedremo, nell'analizzare la presenza del venerabile Beda nel decimo canto del Paradiso, che questo concetto sarà ribadito.

Le prime letture dantesche sono dunque cronologicamente ben rintracciabili, la storia di quel commercio personale con la *Commedia*, come lo stesso Borges l'ha definito, non trova invece una fine: costantemente il poeta ha riletto e si è fatto rileggere i versi tanto amati, nonostante ne conoscesse la gran parte a memoria, così che Cesco Vian ha potuto definire a ragione i nove saggi, pubblicati dall'argentino a più di ottant'anni, il più degno testamento di un poeta senza pari.

Non sbaglia nemmeno Giorgio Petrocchi, nella sua introduzione ai saggi borgesiani, nell'edizione italiana per Franco Maria Ricci, a vedere un costante dialogo con Dante, a dire che l'identificarsi con le passioni e le metafore di Dante ha portato Borges a convivere con lui, a scrivere per Dante, oltre che su Dante.

In questo rapporto, il Dante di Borges è sì un poeta dalle allusioni simboliche, ma anche dai sentimenti istintivi. Da ciò emergeranno con forza quelle che sono le visioni più innovative, gli apporti più personali ed originali, che porteranno a leggere, a farci leggere, il trentunesimo canto del Paradiso sotto una luce completamente nuova, o il nobile castello in una chiave quasi opposta a quella solitamente riportata dai maggiori critici.

Questa originalità interpretativa ha fatto escludere Borges da quella critica che potremmo definire ufficiale, e considerare i suoi saggi più come una parte della sua opera in prosa che un apporto nuovo agli studi sul poema. Su questo scarto hanno senza dubbio pesato giudizi, certamente corretti nel loro contesto, come quello di Octavio Paz secondo cui i saggi di Borges *si leggono come racconti, i suoi racconti sono poemi e i suoi poemi ci fanno pensare come se fossero dei saggi*; o come un altro, ancora di Domenico Porzio, per cui non ci sarebbe titolo in prosa che Borges non possa suggerire di leggere, nonostante la forma tipografica, come un libro di versi; si vedano gli stessi titoli degli *Ensayos*, che portano in sé una indubbia sfumatura poetica: *El verdugo piadoso*, *El encuentro en un sueño*, *La última sonrisa de Beatriz*, i più significativi.

Questa modalità di approccio però non esclude a priori la possibilità di un'analisi pienamente consapevole della complessità del poema dantesco, di uno studio vero e proprio, basato su una conoscenza profonda del testo. L'importanza, non debitamente sottolineata, che hanno gli studi borgesiani va individuata proprio nella proposta di un nuovo modo di fare critica, intesa come un atto creativo, che faccia appunto del lettore un creatore. Borges ci invita a superare preliminarmente le difficoltà che sembra presentare il poema, dettate dal fardello con cui secoli di letture, anche sbagliate, l'hanno appesantito:

"[...] Nessuno ha il diritto di privarsi della gioia della Commedia, della gioia di leggerla in modo ingenuo. Dopo verranno i commenti, il desiderio di conoscere il significato di ogni singola allusione mitologica, di vedere come Dante abbia ripreso un grande verso di Virgilio e l'abbia forse migliorato traducendolo. Ma all'inizio dobbiamo leggere il poema di Dante con la fede di un bambino, abbandonarci ad esso; ed esso ci accompagnerà per tutta la vita".

Questo il consiglio, tratto dalla conferenza del 1977, per un modo di accostarsi al poema, forse non tanto nuovo quanto autentico; consiglio che purtroppo dovrà trasformarsi in una sorta di utopia: nell'importante prologo ai saggi, pubblicati cinque anni dopo, Borges ridimensiona le sue entusiastiche parole sostenendo che la possibilità di leggere il testo con totale innocenza ci è ne-

gata, ciò però non significa che i suoi sinceri tentativi non abbiano prodotto quelle riflessioni in cui leggiamo, se non proprio innocenza, tanta lealtà e freschezza.

Se Borges rimane così escluso dalla cerchia dei dantisti di professione, l'apporto più importante che, assai meglio di questi ultimi, ci può fornire è quello sulla relazione tra l'opera ed il suo momento originario, di genesi poetica. Da scrittore e poeta, il nostro è capace di individuare e cogliere le ragioni personali che possono aver innescato in Dante i meccanismi della creazione estetica; Borges non è stato attratto dall'idea di chiacchierare direttamente con Dante, lo immaginava troppo severo per intrattenere una reale conversazione piacevole, ma, nello scambio scritto, sembra alle volte emergere la volontà di comunicare approvazione e comprensione in un rapporto di rispetto e quasi di sincera, anche se alle volte leggermente distaccata, amicizia.

In questa cercata e raggiunta vicinanza artistica riescono ad essere spiegati alcuni momenti della *Commedia* che hanno dato vita a quelle congetture che hanno troppo spesso dimenticato che l'arte è un mondo nel quale entrano in gioco meccanismi differenti da quelli del tempo reale e della storia, meccanismi che non escludono l'ambiguità, che si avvicinano all'universo della speranza o del sogno.

A partire da questa condivisa consapevolezza, Borges può cogliere alcune delle ragioni intime, più di Dante scrittore che di Dante personaggio o degli altri personaggi, che hanno portato ad ammantare di una nuova malinconia, che non è più soltanto quella della privazione della vista di Dio, il nobile castello del quarto canto dell'*Inferno*, ad esaltare il paradosso insolubile attorno alla figura di Francesca, scegliendo tra le possibili soluzioni quella che non lo vuole risolvere, ad assimilare la figura di Dante a quella di Ulisse in un modo diverso da quello tradizionale che accosta i loro viaggi, a suggerirci l'idea che Dante non sapesse di Ugolino più di quanto dicano quelle sue terzine che costruiscono il personaggio con i mattoni dell'incertezza che era dell'autore, a sentire, nel punto più alto del *Paradiso*, il dolore profondo per un amore frustrato, laddove la critica ha sempre individuato un momento di crescita o un completo e soddisfatto punto d'arrivo.

Questa volontà di guardare al testo da lettore - un lettore dalla cultura, come abbiamo visto, multiforme-, unita alla conoscenza diretta della pratica della scrittura, che per qualsiasi autore nasce anche dai propri retaggi intellettuali, ha permesso quegli accostamenti che non possono più sembrare arbitrari una volta inteso questo complesso, ma al tempo stesso chiaro, meccanismo di formazione artistica. Una formazione costante che riguarda al tempo stesso, scrittore, lettore ed opera, che lascia al poema la continua possibilità di essere arricchito da chi lo legge - che ne è arricchito a sua volta-, che fa della rilettura una pratica creativa circolare e dello studio del testo un'esplorazione di queste tappe d'arricchimento che hanno filtrato quell'opera che, già all'origine, per Borges è il meglio di tutte le letterature, scritta da quel Dante che ha ragione sempre, che non tradisce mai.^{xxi} Dante che Borges, anche quando parrà allontanarsene per intraprendere deviazioni più o meno tortuose, non tradirà mai, da cui tornerà sempre con l'umiltà del

^{xxi} Concetti espressi, o, meglio, ribaditi, in una conferenza all'Università dell'Indiana dell'aprile del 1980, in: Willis Barnstone, *Borges at eighty*, Università dell'Indiana, 1982, trad. it di Franco Moggi in *Conversazioni americane*, Editori Riuniti, 1984.

discepolo, la fedeltà dell'amico ed una maturità letteraria, donata dai secoli, che non separa i due poeti, ma li abbraccia.

TESSERE DEL DOMINO, CHE NON HA FINE, DA DANTE A BORGES:
BLAKE E SCHOPENAUER

I *Nueve ensayos dantescos*, tra le ultimissime opere pubblicate in vita dall'autore, apparvero a Madrid nel mese di maggio del 1982, nelle "Selecciones Austral" di Espasa Calpe, corredati di dodici illustrazioni della *Commedia* di William Blake. Per quanto sappiamo che Borges non fosse particolarmente soddisfatto di come era stata curata l'edizione, e per quanto non si sappia se la proposta di accompagnare il testo con gli acquerelli di Blake fosse dell'autore, non mi sembra sia stata ancora sottolineata l'importanza della scelta - indifferentemente da chi sia stata suggerita - di tale corredo visivo, se non con la nota di Gert Shiff a fine volume dell'edizione italiana per Franco Maria Ricci - edizione che ripropone le immagini-, interessante breve spunto per chi voglia in poche pagine farsi un'idea del rapporto tra Blake e Dante, ma comunque slegato dall'opera di Borges. Si liquida, negli altri riferimenti, la questione con un "Blake, artista amato da Borges". Credo invece che la relazione tra l'artista inglese e il poeta argentino sia molto importante per arricchire l'analisi della relazione tra quest'ultimo e l'autore della *Commedia*.

Nella lezione, tenuta all'università di Belgrano il 24 maggio 1978, che rientra in *Borges, Oral* 1979, sotto il titolo *Il libro*, l'argentino osserva che i libri sono carichi di passato:

"Ogni volta che leggiamo un libro, il libro è mutato, la connotazione delle parole è diversa [...] Amleto non era esattamente l'Amleto che Shakespeare concepì agli inizi del secolo XVII, Amleto è l'Amleto di Coleridge, di Goethe e di Bradley. Amleto è stato fatto rinascere. [...] Se leggiamo un libro antico è come se leggessimo tutto il tempo che è trascorso tra il giorno in cui è stato scritto fino a noi".

Il discorso è mutuabile anche per l'idea che Borges aveva della *Commedia*, già che un analogo modo di approcciarsi al testo era stato accennato anche l'anno precedente nella conferenza sul poema al teatro Coliseo di Buenos Aires:^{xxii}

"La Commedia [...] che durerà oltre la nostra vita, ben oltre le nostre veglie e sarà resa più ricca da ogni generazione di lettori".

Blake è sicuramente una delle tappe attraverso le quali Dante è arrivato a Borges, o Borges è arrivato a Dante. Mi sembra un curioso gioco del caso,^{xxiii} degno dell'autore che stiamo analizzando, che l'inglese abbia cominciato, nel 1824, a lavorare sul poema quando non ne esisteva ancora una traduzione integrale nella sua lingua (probabilmente fu Fuseli, con le sue immagini, ad

^{xxii} In Appendice all'edizione dei *Nove saggi danteschi*, a cura di Tommaso Scarano, Adelphi, Milano 2001.

^{xxiii} Anche se per Borges, in una riflessione durante la sua conferenza già citata sulla *Divina commedia* al Coliseo di Buenos Aires ci dice che "non esiste il caso, ciò che chiamiamo caso è la nostra ignoranza della complessa meccanica della causalità".

iniziare a Dante), mentre Borges si ritrovò a leggere la *Commedia* dapprima in lingua inglese, come ha spesso dichiarato. L'argentino, giunto al paradiso terrestre s'è accorto di non aver più bisogno di traduzioni, l'inglese, all'età di sessantasette anni aveva intrapreso lo studio dell'italiano per poter entrare nell'opera, in un'opera che non condivideva per molti aspetti, ma per la quale ha lavorato, si dice, fino sul letto di morte, lasciando il lavoro d'illustrazione (e di reinterpretazione) incompiuto, nel 1827.

Sembra qualcosa di paradossale che Blake, che per quarant'anni aveva elaborato il mito sulla caduta e redenzione dell'uomo, abbia passato gli ultimi tre anni della sua vita ad illustrare il poema di uno scrittore che ha affrontato il tema del destino spirituale dell'uomo in un modo completamente incompatibile con le sue convinzioni. C'è un abisso tra la concezione dantesca e la fede di Blake che scrisse - evidentemente consapevole della discrepanza - sul foglio sul quale aveva tracciato la topografia dell'inferno dantesco:

“Qualsiasi libro sia per la punizione dei peccati e qualsiasi libro sia contro il perdono dei peccati non è del Padre, ma di Satana l'accusatore e Padre dell'inferno”.^{xxiv}

Per Shiff, e per noi, è chiaro che egli considerasse l'*Inferno* proprio quel genere di libro. Non mi voglio addentrare, in questa sede, nelle teorie di Blake, ma quello che mi importa evidenziare è l'incompatibilità d'opinione, di fede, contemporanea alla stima per il poeta. Mi sembra di vedere lo stesso affascinante scarto, dichiarato in maniera esplicita nel giudizio di Borges.

Borges che a tratti mi è sembrato di vedere tanto vicino a Blake, non tanto per la - forse troppo scontata da proporre - suggestione della tigre, quanto per l'ammirazione nei confronti Swedenborg, per il loro modo di vedere l'opera di Milton - che giudicava eccessiva la centralità di Satana e che rimproverava molte mistificazioni nei suoi poemi dettate da un'eccessiva retorica; una visione che ha sempre teso ad allontanare piuttosto che ad assimilare, come spesso è accaduto, i due poemi sull'aldilà - e, soprattutto, per un dialogo nel racconto *La Rosa de Paracelso* (in *Tre racconti* 1977, è il racconto che precede *Tigri Azzurre* in cui Blake è direttamente citato):

*«Non siamo nel Paradiso» disse ostinato il giovane; «qui, sotto la luna, tutto è mortale»
Paracelso si era alzato in piedi.*

«E in quale altro luogo siamo? Credi che la divinità possa creare un luogo che non è il Paradiso? Credi che la Caduta sia qualcosa di diverso dal non sapere che siamo in Paradiso?»

Ma vediamo l'opinione di Borges sulla *Commedia*:

«Se dovessi scegliere una sola opera come il meglio di tutta la letteratura, credo che sceglierei la Divina Commedia di Dante. Tuttavia non sono cattolico. Non riesco a credere nella teologia. Non riesco a

^{xxiv} Albert S. Roe, *Blake's illustrations to the Divine Comedy*, Princeton University Press 1953. Testo cui rimando, su suggerimento di Shiff, per qualsiasi approfondimento sul rapporto tra il mito di Blake e le sue tavole per la *Commedia*.

credere nell'idea della punizione o della ricompensa. Queste cose mi sono estranee. Ma il poema in sé è perfetto".^{xxxv}

O con altre parole:

"Credo che essa sia l'apice della letteratura e delle letterature. Il che non implica che io ne condivida la teologia o le mitologie".^{xxxvi}

Borges dedica buona parte dei suoi ultimi impegni intellettuali a Dante, così come Blake che deve esser stato soggiogato dal fascino della visione poetica di Dante, e che deve, sempre secondo Shiff, aver riconosciuto in lui se non uno spirito affine, nondimeno un artista affine.

I due eredi non possono credere nella teologia dantesca, ma possono, se mi è permesso forzare i termini, avere fede nella sua poesia.

Borges non esclude la teologia a priori, ci confessa che:

"Un tempo m'interessò la teologia ma da tale fantastica disciplina (e dalla fede cristiana) mi sviiò per sempre Schopenhauer, con ragioni dirette, Shakespeare e Brahms, con l'infinita varietà del loro mondo. (da Deutsches Requiem, in El Aleph).^{xxxvii}

Nello stesso racconto è citato direttamente il *Parerga und Paralipomena* del filosofo preferito dall'autore argentino. Grazie al suggerimento, possiamo subito individuare l'accostamento tra i giudizi appena illustrati e quello di Schopenhauer sulla *Commedia*:

"Confesso sinceramente che la grande fama della Divina commedia mi sembra esagerata. In gran parte, senza dubbio, essa è dovuta all'eccezionale assurdità dell'idea fondamentale, a causa della quale nell'Inferno ci viene subito presentato, con crudezza, il lato più rivoltante della mitologia cristiana [...] Tuttavia sono estremamente ammirevoli la concisione e l'energia dell'espressione che spesso giunge alla laconicità, e ancora più la forza impareggiabile della fantasia di Dante. Grazie ad essa egli conferisce alla descrizione di cose impossibili una verità evidente, che è perciò affine a quella del sogno; infatti, dato che non poteva avere esperienza di queste cose, sembra che le avesse dovute sognare, perché potessero essere ritratte in modo così vivo, preciso e perspicuo".^{xxxviii}

^{xxxv} Intervista all'Università dell'Indiana del 1976, in *Conversazioni americane*, cit.

^{xxxvi} In Appendice all'edizione citata dei *Nove saggi danteschi*.

^{xxxvii} Le parole sono del personaggio Otto Dietrich zur Linde, ma sappiamo che Borges non ha mai nascosto che i suoi personaggi in realtà sono sempre proiezioni di se stesso. Nell'aprile del 1980 ha dichiarato, in una lezione all'università dell'Indiana: "Il fatto è che non sono capace di creare personaggi. Scrivo sempre su me stesso, in situazioni impossibili. Da quanto ne so, non ho mai creato un personaggio solo. Credo di essere l'unico personaggio delle mie storie, e mi travesto da gaucho, da teppista, e così via, ma in realtà sono sempre io. Io in epoche o situazioni immaginarie. Non ho mai creato personaggi". (In *Conversazioni Americane*, cit.).

^{xxxviii} Arthur Schopenhauer, *Parerga e Paralipomena*, Adelphi 1998.

In questo sottolineare l'affinità con l'elemento onirico, nell'apprezzare la chiarezza, l'evidenza, e, pensando a Calvino, direi l'esattezza dei dettagli immaginati (*L'arte vuole sempre irrealità visibili*,^{xxxix} ci insegna Borges, che sembra averlo appreso da qui), ecco che vediamo in Schopenhauer una tappa imprescindibile del percorso tra Dante e Borges.

Apro una piccola parentesi, per mostrare come questo processo possa essere portato avanti: Calvino inserisce, nelle sue *Lezioni americane*, Borges come uno degli scrittori che meglio rappresentano la qualità dell'esattezza (e lo eleggerà a rappresentante anche di Rapidità e Molteplicità), scrittori che potrebbero far proprio l'emblema del cristallo. Vorrei far osservare che lo scrittore argentino, nel suo stilare un campionario delle immagini più autentiche della *Commedia*, è colpito dal fatto che a Dante non basti dire che nel fondo dell'universo l'acqua si è ghiacciata; ma aggiunga che sembra vetro (*Inferno*, XXXII, 64).^{xxx}

Ma, tornando alle influenze di Schopenhauer su Borges, c'è da dire che dal meccanismo di parziale assimilazione e rifiuto di un'aderenza stretta, non va escluso nemmeno il legame, sebbene profondo, tra l'argentino e il filosofo:

“Ho letto molto di teologia protestante, di buddismo e di Spinoza. Ma non sono religioso, né buddista, né spinoziano. Ho utilizzato Berkeley e Schopenhauer per le loro possibilità letterarie, non perché credessi alle loro dottrine”.^{xxxi}

Come l'influenza di Dante non è religiosa, quella di Schopenhauer non è sistematica, sono entrambe letterarie, Domenico Porzio, curatore dell'edizione italiana delle opere complete, parla di un “domino ideologico la cui figura terminale è un autoritratto intellettuale, un profilo che non deve permettere di scambiare le sue (di Borges) letture con le sue idee”.^{xxxii}

Io aggiungerei, per il caso che più direttamente ci riguarda, un domino di suggestioni artistiche e letterarie la cui figura terminale è un nuovo, straordinario modo, di leggere e quindi di arricchire, il poema dantesco.

UNCANNINESS ED AMORE FRUSTRATO
NEL NOBILE CASTELLO DEL CANTO IV

A testimoniare il fatto che Dante sia costantemente dentro Borges, in un continuo dialogo non scritto, ma sempre meditato in sintonia con le altre numerose reminiscenze letterarie, troviamo, nel primo dei saggi dedicati alla *Divina Commedia*, il racconto di un ricordo improvviso, sorto bruscamente sul marciapiede di Calle de Constitución durante una delle spesso citate passeggiate serali bonaerensi dell'autore. Borges ci racconta che d'improvviso gli è venuto alla mente quello che gli è sembrato un perfetto caso di *Uncanniness*, parola inglese intraducibile che si rife-

^{xxxix} In *Metamorfosi della tartaruga*, in *Altre inquisizioni*.

^{xxx} Si confronti: Italo Calvino, *Lezioni americane, sei proposte per il nuovo millennio*, 1988.

^{xxxii} in Domenico Porzio, *Introduzione a: Borges, Tutte le opere*, vol. 1, Mondadori, Milano 1984, p. LXXXV.

^{xxxii} *ibidem*.

risce ad una sensazione di vago orrore, vago e pacato orrore. Ricorda altresì di essersi già imbattuto nella riflessione terminologica e cita il suo saggio del 1943 sul *Vathek* di Beckford inserito nella raccolta *Otras inquisiciones*. In quelle pagine s'era prodigato in esempi, a lui eternamente cari, legati alle paure che si possono solo vagamente descrivere con le altrettanto vaghe definizioni di *Uncanny*, *Eerie* e *Weird*. Sono citati Stevenson, perseguitato nei sogni da un'abominevole sfumatura del colore bruno, Melville - che unirà poi all'episodio di Ulisse - e l'insopportabile bianchezza della balena, Poe e la terribile nave che cresce col marinaio, Chesterton e le sue malvagie architetture orientali, ed è esposta la tesi, nel saggio del '43, per cui l'inferno di Beckford sarebbe il primo luogo della letteratura a cui si può dare quell'epiteto di orrore soprannaturale definito *Uncanny*, dichiarando che, per quanto in quel momento ricordi, non sia applicabile a nessun testo anteriore.

Quasi quarant'anni più tardi, ci rende partecipi del suo ricordo tardivo, confermato da una delle sue costanti riletture del testo dantesco, dichiarando che l'orrore tranquillo e silenzioso si trova già nel nobile castello del canto IV. Dell'inferno di Bekford aveva detto essere il primo realmente atroce della letteratura (non della mistica, pensando a Swedenborg e al suo inferno elettivo)^{xxxiii} perché esso stesso è un luogo atroce a differenza del *dolente regno* della Commedia in cui invece avvengono fatti atroci; nel nobile castello non avviene nulla di atroce (e Borges se ne accorge e ce lo riferisce in una conferenza sul tema dell'incubo del 1977, raccolta poi in *Siete noches* del 1980), non sembra dunque un luogo troppo lontano dall'infinito palazzo del *Vathek*,^{xxxiv} il Castello del Fuoco Sotterraneo, e i movimenti dei suoi abitanti che "*parlavan rado, con voci soavi*"^{xxxv} non sembrano così dissimili da quelli della moltitudine di persone, silenziose e pallide, che errano tra i corridoi di Beckford senza guardarsi. Ecco che laddove manca l'orrore di una pena vera e propria, la mancanza di speme ci rende il concetto di *Uncanniness*.

Una volta letto Borges, dimentichiamo che quel luogo ci era stato presentato come il più sereno dell'inferno; quel che nel nostro ricordo (o pregiudizio) era un luogo di quiete, prende un nuovo significato.

È il silenzio che aggrava l'orrore e conviene alla scena, ed è il lungo silenzio che Dante vede in Virgilio, nel primo canto, una delle prime suggestioni che Borges vuole sottolineare, perché legata ad una tematica a lui cara. Dante sa che la lupa che gli sbarra il cammino fa sì che molti vivano tristi e sa che Virgilio ha mantenuto un lungo silenzio. La critica si è prodigata nell'interrogarsi sulla possibilità di tali conoscenze. Borges accenna soltanto al problema, se di problema si può parlare: ci riferisce che per Momigliano il fatto è giustificato da ragioni poetiche al di là di quelle logiche, ma si trova certamente più vicino all'idea, suggeritagli da Guido Vitali, per cui tali informazioni sarebbero dettate da una conoscenza di tipo onirico: Dante lo sa come sappiamo le

^{xxxiii} Emanuel Swedenborg, *De Coelo et Inferno*, 1758. Il *Vathek* è del 1782.

^{xxxiv} Interessante osservare che, nell'avanzare l'analisi dell'inferno di Beckford, Borges aggiunga ai testi che potrebbero aver influenzato il *Vathek*, l'*Adone* di Marino per le descrizioni degli intricati giardini che sembrano ricordare i palazzi dedicati ai cinque sensi all'inizio del testo dell'autore inglese. Marino è per Borges un importante autore tra i pochi cui si è legato nella letteratura italiana. In *Una rosa amarilla* (in *El Hacedor* 1960, raccolta ricca di suggestioni dantesche) lega in poche bellissime righe l'ispirazione poetica di Marino, Dante e Omero.

^{xxxv} *Inf.* IV, 110

cose nei sogni,^{xxxvi} Borges passa oltre la questione, ma mantiene l'idea che, all'inizio, la *Commedia* sia il sogno di Dante (alla fine ci dice essere molte cose, forse tutte le cose), e sottolinea il persistere dell'atmosfera onirica in tutta la scena del nobile castello: definisce di un verde misterioso il tappeto erboso nella corte del castello e vede nel contrasto tra gli ospiti classici e l'architettura medievale del castello il persistere dell'ambientazione tipica del sogno, discostandosi così dalle spiegazioni tradizionali che vedono nella discrepanza una caratteristica dell'arte medievale; in una conferenza all'università dell'Indiana nel 1976, nel dichiarare la perfezione del poema, sostiene non ci sia alcun bisogno di considerarlo nel contesto medievale.

Se c'è una discrepanza che si può ravvisare, e se così la vogliamo definire, questa sta nella volontà di Dante di salvare i suoi eroi, sapendo di non poterlo fare, contro la Fede. La nozione di Limbo dei padri e del Limbo per le anime dei bambini morti senza battesimo facevano sicuramente parte, all'epoca di Dante, della teologia comune, ma la scelta di inserire i pagani virtuosi in quei luoghi - Borges lo apprende da Francesco Torraca - fu un'idea originale di Dante. Arturo Pompeati nota che prima di Dante, Pier Damiano,^{xxxvii} nel XII secolo, aveva demolito con tale asolutezza i pensatori e i poeti della Grecia e di Roma, da non lasciar posto a nessun limbo per rifugiarsi la loro tristezza di spiriti mezzo amnistiati. "*Dante, che riconosce in Pier Damiano un eroe della vita contemplativa e ce lo mostra nel cielo di Saturno, non sconfessa però in alcun modo il proprio cristianesimo umanistico*".^{xxxviii} Voleva, devoto lettore dell'*Eneide*, per i suoi maestri, dei felici campi come gli Elisi, ma dovette per ragioni dogmatiche porli all'Inferno. La radice delle imputate contraddizioni è da ricercarsi qui. Si dice che la facoltà visionaria del poeta non fosse del tutto raggiunta, ma è forse questa relativa goffaggine, propone l'argentino, che, producendo una sensazione di rigidità, trasforma gli abitanti in un *penoso museo delle cere*, esponendoceli bloccati in quei tratti, per alcuni memorabili, che Borges nel prologo ai saggi definisce tanto ammirevoli e tanto modesti, contrapponendoli alla descrizione psicologica del romanzo moderno che "*segue con pomposa prolissità i processi mentali, mentre Dante li lascia intravedere in semplici gesti o intenzioni*".^{xxxix}

Credo si possa inserire nella rassegna di questi semplici gesti l'impallidire di Virgilio nell'entrare nel primo cerchio, e le brevi parole di spiegazione: "*e di questi cotai son io medesimo*",^{xl} potrebbe certo riempire un romanzo psicologico di centinaia di pagine. Dallo stesso Borges è in-

^{xxxvi} Si veda anche in *Discussion*, nello scritto su *Welles e le parabole*: "*[...]lupa che è anche l'avarizia, come nei sogni*".

^{xxxvii} Pier Damiani è il nome cui si rifà Borges per risolvere uno dei suoi più celebri racconti, *L'altra morte*, in *El Aleph*, 1952: "*Non sono sicuro d'aver scritto sempre la verità. Sospetto che nel mio racconto ci siano falsi ricordi. Sospetto che Pedro Damián (se è esistito) non si chiamasse Pedro Damián, e che io lo ricordi sotto tale nome per poter credere un giorno che la sua storia m'è stata suggerita dagli argomenti di Pier Damiani. Qualcosa di simile accade per il poema che ho menzionato nel primo paragrafo e che verte sull'irrevocabilità del passato (Emerson, *The Past*). Intorno al 1951 crederò di aver costruito un racconto fantastico e avrò invece narrato un fatto reale; anche l'ignaro Virgilio, duemila anni fa, credette di annunciare la nascita di un uomo e vaticinava quella di Dio*".

^{xxxviii} A. Pompeati, in *Lectura Dantis Scaligera*, Firenze 1960.

^{xxxix} Concetto che Borges aveva già ampiamente espresso nella conferenza su Dante del 1977 al teatro Coliseo di Buenos Aires: "*Un romanzo contemporaneo ha bisogno di cinquecento o seicento pagine per farci conoscere un personaggio, sempre che riusciamo a conoscerlo. A Dante basta un solo momento*". In Appendice all'edizione dei *Nove saggi danteschi*, a cura di Tommaso Scarano, Adelphi, Milano 2001.

^{xl} *Inf.* IV, 39

serita nel suo catalogo di gesti esemplari la reazione di Dante: “*Inmediatamente le dice maestro y señor, ya para demostrar que esa confesión no aminora su afecto, ya porque, al saberlo perdido, lo quiere más*”.

Anche l'accennare appena il dolore credo renda l'episodio *uncanny*, come credo sia *uncanny* la luce: l'unica luce che risplende all'Inferno, che dovrebbe lenire la sofferenza, ha un che di spaventoso, è luce che scende dal basso, così com'è descritta da Dante, che non proviene dal cielo, è la luce puramente razionale che illumina, in eterno, il torto della mancanza di fede.

In *Discussion* del 1932,^{xli} nel saggio *La durata dell'inferno*, Borges dichiara che l'attributo di eternità è l'orribile e che quello di continuità lo sia ancor di più, sebbene non riesca ad immaginarlo. Quello che dunque c'è di più atroce nel nobile castello è quella certezza dipinta sui volti degli ospiti che “*el día de mañana será como el de hoy, que fue como el de ayer, que fue como todos*”.

Già dall'inizio della sua carriera di scrittore Borges si è interrogato sul concetto di eternità e su quello di tempo (si pensi agli emblematici titoli di alcune opere: *Historia de la eternidad* del 1936, per citare l'esempio più eclatante), ma negli ultimi anni di vita ha spesso sottolineato la forte volontà di finire i suoi giorni. Sosteneva che aspirare all'immortalità equivaleva a non comprenderne la portata. Borges era stufo di Borges, stanco e nauseato da se stesso, ciò che sperava era l'oblio, dimenticare di essere e soprattutto dimenticare di essere Borges.

Credo dunque che i personaggi del nobile castello lo spaventassero anche per questo dover continuare in eterno ad essere loro stessi, con i loro più notevoli, e forse a se stessi più detestabili, attributi. Omero, il poeta cieco condannato a portare la spada e ad essere sempre riconoscibile, credo incutesse un'angoscia costante al poeta cieco che cantava di pugnali e sognava di non conoscersi più.

Tutto quello che i poeti nel castello possono fare è parlare di letteratura, Borges si chiede che altro potrebbero fare, dal momento che non possono scrivere (come scopriremo nel Purgatorio), e io mi chiedo che cosa ormai potrebbero scrivere; parlare di letteratura per cercare di distrarsi dall'eternità, forse è la vita stessa di Borges.

Oltre a quelle che vengono definite nel saggio le ragioni tecniche, dunque verbali, che rendono il castello un luogo spaventoso, l'autore individua anche quelle di carattere più intimo e personale. Si è sempre sottolineato che basta l'assenza di Dio per rendere il castello terribile, certamente si trovano d'accordo i teologi, certamente gran parte della critica è concorde nel ritenere la descrizione di Dante conforme alla teologia. Borges individua qualcosa in più, dettato da ciò che lui sente costantemente in tutta la *Commedia*, ovvero l'amore frustrato di Dante per Beatrice. Il quarto canto dell'Inferno è, e lo si percepisce con maggior forza via via che proseguiamo nel viaggio, fino a volgerci indietro dal paradiso terrestre per vederlo in tutta la sua portata malinconica, il canto delle aspirazioni fallite, il canto della repressione, della coscienza della vacuità della fama. La fama è inutile, non solo a confronto dell'amore di Dio, ma è inutile e non può salvare quando a testimoniarla non c'è chi si desidera. In quest'ottica Omero, Orazio, Ovidio e Lucano - un gruppo che a volerlo considerare come rappresentativo della letteratura antica, ci lascerebbe perplessi - sarebbero delle proiezioni, delle rappresentazioni, dei tipi di ciò che Dante era già per se

^{xli} Dalle biografie sembra che Borges si sia avvicinato alla *Divina commedia* appena nel 1938, in questo saggio però la cita; in alcune interviste ha tuttavia confessato d'aver spesso citato libri che non ha letto.

stesso, che pensava sarebbe stato per gli altri: un famoso poeta. Dante non dubita delle sue capacità, del suo talento, subito si rende parte di quella schiera. Dante è il sesto fra cotanto senno, fra coloro che sono i migliori nell'esercizio della propria arte, i migliori nello scrivere le opere passate e i migliori che scrivono l'opera che prende vita. Eppure sono all'Inferno, eppure, significa, Dante non riesce a gioire della sua arte, del suo ingegno, del suo talento, perché non può mostrarlo a Beatrice. Sente che la sua opera ha qualcosa di grandioso, ne è orgoglioso, ma poco importa: è una magra soddisfazione dal momento che non la potrà mostrare a colei per cui la sta creando, che non la leggerà mai. *Noi abbiamo la fortuna di conoscere Dante più di quanto potè conoscerlo Beatrice Portinari.* Lo stesso Dante, di cui parleremo, che deve lasciare che ad Ulisse e a Diomede parli Virgilio, perché teme che i personaggi da lui immaginati non nutrano stima nei suoi confronti, perché non hanno ancora letto il suo capolavoro.

Credo che la letteratura, l'arte in generale, sia un bisogno di chi la crea, Borges stesso definisce la sua letteratura come qualcosa di necessario, non poteva fare altro della sua vita, non poteva essere altro.

Chi crea un'opera crea, in un certo modo, anche se stesso, alcuni autori lo fanno in modo estremamente esplicito, come Whitman o Poe, per citare esempi cari all'autore che stiamo esaminando, altri non scelgono di disegnarsi come autori-personaggi, ma finiscono per coincidere o identificarsi, anche se parzialmente, con la loro opera; credo sia inevitabile. Dante sa di star dando vita ad un capolavoro, ma Beatrice non lo conoscerà mai, lui vorrebbe essere la Commedia ai suoi occhi, ma sa che irrimediabilmente è solo un uomo dai comportamenti goffi e alle volte ridicoli che lei ha qualche volta incontrato, e questa coscienza è una sofferenza costante.

GENERAZIONI CANNIBALI DI FRONTE AL FALSO PROBLEMA DEL CONTE UGOLINO

Effettuando un breve sondaggio fra amici e parenti, quel che ne è emerso è che la mia generazione, quella precedente e chissà quali altre, credono nella tecnofagia del conte Ugolino, la danno per scontata. Nei vari e confusi ricordi c'è anche chi crede il conte all'inferno proprio per questo peccato, elemento interessante dal momento che non sappiamo con precisione per quali delitti Dante confini il conte nell'Antenora. C'è poi chi addirittura trasfigura, in maniera estremamente macabra, la sua memoria immaginandolo nell'atto eterno di masticare la sua prole.

Non credo che nessun insegnante abbia dichiarato la certezza del gesto atroce, e penso che a tutti gli intervistati siano state presentate l'ambiguità dei versi e la pluralità delle interpretazioni; proprio per questo reputo interessante constatare che, nei ricordi lontani, rimanga una tale terribile certezza. Il curioso gioco della memoria ha selezionato e modificato le informazioni in soggetti differenti in modo analogo, questo perché, il dubbio ha lasciato spazio alla parte più forte dell'ambiguità presentata, il sospetto è diventato certezza, grazie al peso di una forse eccessivamente morbosa lettura dei versi in cui s'è insinuato.

Rileggendo il canto XXXIII e la critica ad esso correlata, si nota che, una volta sorto il dubbio, che sembra, per Borges, non aver toccato i primissimi commentatori,^{xlii} per lo più s'è tentato di scagionare il conte, pochissimi sono coloro che propendono per la peggiore delle ipotesi, ma quello che è estremamente curioso è che nessuno riesca ad evitare di avvicinarsi alla questione. Anche chi sostiene che non vada troppo indagata la problematica, non riesce a fare a meno di toccare, con più o meno pudore, l'argomento e a fantasticare su quella tanto breve e tanto ricca narrazione.

Anche Borges, pur dichiarando di non voler prender parte all'*inutile controversia*, così definita da Francesco Torraca, è sicuramente affascinato dal racconto e dalle suggestioni che ne conseguono e ci presenta, in linea con i migliori critici e con un tocco personale delicatissimo, la migliore delle soluzioni, ovvero la non soluzione, di quello che definisce un falso problema. Il problema è falso, la morbosità dell'animo umano è però un dato di fatto, e non ne sono esenti nemmeno le menti più fredde e lucide.

Nelle prime parole del saggio dedicato alla vicenda di Ugolino, vediamo Borges entrare nella discussione in punta di piedi.^{xliii} Con la sua solita modestia, ci dice di voler spiegare la questione dal suo punto di vista forse più di scrittore che di commentatore, dichiarando immediatamente di non aver letto tutti i commentari esistenti (anche se nella raccolta emerge evidentemente la conoscenza dei più importanti commenti sia italiani che internazionali, accanto ad alcuni sconosciuti, dimenticati, o di carattere divulgativo), offrendo la sua visione, e sostenendo che il problema attorno al verso 75 del canto XXXIII, nasca da una confusione tra la realtà e il mondo dell'arte.

Mi sembra che in questo scritto sia, più che in altri della raccolta, molto percepibile il carattere orale della scrittura borgesiana, quello scrivere come un pensare ad alta voce, dovuto non solo alla contingenza inevitabile del dettare, ma anche alla volontà, qui manifesta, di dialogare con il testo dantesco, come se ne sentisse estremamente vicino il momento dell'atto compositivo, della descrizione del personaggio. Il suo modo di leggere da autore a sua volta di opere letterarie, presenta una volontà d'analisi tesa a ricercare i perché e i come dell'atto creativo. Borges, in questo scritto, mi sembra si inserisca come settimo (o secondo, per quanto abbiamo detto nell'analisi del saggio precedente) del cotanto senno.

Con il consueto profondo rispetto che nutre nei confronti del lettore, ci ripresenta la scena. La scioltezza e la spontaneità del suo talento orale la vediamo nel tratteggiare essenzialmente il racconto del conte, inserendovi spunti di riflessioni in due parole: "*Alza la boca, no la cara, de la feroz comida y cuenta que Ruggieri lo traicionó y lo encarceló con sus hijos*".

In quel "*no la cara*" ci spiega con una concisione straordinaria, l'efficacia di quell'immagine sulla quale la critica ha speso moltissime pagine. Nel leggerlo sembra quasi di vederlo accompagnare le parole con uno dei suoi gesti del capo, calmi ed eloquenti - le mani sul bastone - nei qua-

^{xlii} Borges nel saggio esclude i commentatori antichi dalla questione, tuttavia sembra che nel commento di Jacomo della Lana, degli anni 20 del XVI secolo, già si insinui il dubbio.

^{xliii} Tommaso Scarano, nel saggio *Finzioni dantesche*, nell'edizione Adelphi dei saggi di Borges, dice che "*nella dibattuta questione dell'antropofagia del conte, Borges entra con la sicurezza di chi sulla ambiguità ha fondato molte sue geometriche questioni*". Certo è che di ambiguità s'intendesse, ma la sicurezza la vedo più nella certezza di Scarano, che nel tono di Borges.

li lo intuiamo vedere la scena, quasi ringraziando Dante per i particolari precisi che ci offre e che rendono, per Borges, in accordo con i dantisti inglesi, la grandezza del poema.

Sappiamo essere il racconto, per quanto intenso, molto breve, circa trenta terzine, Momigliano l'ha definito "*una tragedia condensata in ottanta versi, colta nei suoi momenti culminanti, ravvicinati e armonizzati così da farne una catena di argomenti d'impareggiabile potenza oratoria*". Tutto quello che Ugolino è, è stato, e sarà per l'eternità sono quelle parole che ha avuto una sola volta la possibilità di pronunciare. Per se stesso, al contrario che per alcuna critica, lui non è fatto del suo gesto e della sua inscindibile unione con il suo traditore (non condivido, se non per rari aspetti, il voler avvicinare questo canto e quello di Paolo e Francesca), lui è fatto di quelle parole. De Sanctis sostiene che alle volte i personaggi sembrano non avere voglia di parlare, forse dicono solo l'essenziale.

Ugolino è incarcerato con i figli, vede passare molte lune senza sapere quale sarà la sua sorte. Sogna i mastini di Ruggieri che danno la caccia ad un lupo e ai suoi lupacchiotti, al risveglio sente che stanno murando la porta della torre, dopo un giorno ed una notte di silenzio, si morde le mani per il dolore, gesto che i figli scambiano per fame, i figli gli offrono la propria carne. Li vede morire, diventa cieco, chiama i suoi morti toccandoli nel buio. Poi la fame può più del dolore, muore.

Il ritmo dell'episodio è mirabile - secondo Momigliano è l'angoscioso e l'inevitabile ritmo della catastrofe - indugia soltanto su dettagli fondamentali, e la regia è perfetta.^{xliv} Osserva Sapegno che la situazione si ripiega su se stessa, nel suo chiuso cerchio di gelido orrore. Con le parole di Borges,

Ogni immagine è proprio come dovrebbe essere
Ogni parola è perfetta, ogni parola è al posto giusto.^{xlv}

Questo è tutto quello che ci è dato sapere e, come vedremo, è probabilmente tutto quello che Dante stesso sapeva del suo personaggio.

Soltanto un dettaglio sembra contaminare la perfezione della descrizione, Borges lo definisce come forse l'unica falsità che la *Commedia* ammette, sbavatura su cui ci si è appigliati spesso anche per sostenere la tesi del cannibalismo. Borges sente come inautentica l'offerta unanime dei figli.

Non si preoccupa minimamente del falso storico riguardo l'età dei figli di Ugolino, o del fatto che non siano soltanto figli suoi, ma che due siano nipoti e che non siano dei bambini; la scelta di Dante, che di certo non ignorava la cronaca reale, di rappresentarli più giovani è artisticamente lecita per la riuscita dell'episodio e del personaggio.

Borges vede il dettaglio della coralità come più plausibile in qualche racconto storico patetico delle penne peggiori, che dell'opera tanto amata. L'unisono per lui è l'unico accordo stonato. Certo non ignorava la difesa dei versi da parte del De Sanctis, ma, si trova più in linea, come

^{xliv} Mario Marazzan, *Lectura Dantis Scaligera*, Firenze 1962.

^{xlv} Intervista all'Università dell'Indiana del 1976, in *Conversazioni americane*, cit.

s'addice alla sua ironica sensibilità, con un commento secondario come quello del padre Cesari, che definisce lo scatto dei figliuoli come *romanzesco, teatrale e inverosimile*.^{xlvi}

Quel che bisogna ricordare è che il dettaglio lo apprendiamo dalle parole di Ugolino, dalla sua memoria, quindi la falsificazione è sua, non di Dante. Questo è uno di quei momenti in cui lo scrittore si fa spettatore,^{xlvii} ascolta, forse anche lui con incredulità, il particolare che potrebbe essere un ricordo falsato dall'inedia subita, o un voler amplificare la portata patetica della sua storia per colpire il personaggio Dante che ancora non si doleva abbastanza, oppure ancora, per chi vuol appunto sostenere la tesi dell'antropofagia, una menzogna creata da Ugolino - che finisce per crederci lui stesso - che servirebbe a giustificare il suo crimine. A giustificarlo e a suggerircelo, come ce lo suggerirebbero il gesto di mordersi le mani, il sogno premonitore - mirabile incubo della letteratura su cui tornerò, esaurita questa prima questione - e la pena del dannato, legata certamente al concetto di rimorso, rimorso per una meno certa ragione, che non può - non per un disegno divino, ma perché il personaggio e tutto il poema siano solidi e giustificabili - che essere eterno: in *Leyenda*^{xlviii} Borges ci dice che

*olvidar es perdonar [...]
Mientras dura el remordimiento dura la culpa.*

Il conte Ugolino non può perdonare, non vuole dimenticare, il suo rimorso dev'essere eterno. L'inutilità della sua vendetta è forse il tema più affascinante del canto; credo che il confronto attuato da De Sanctis tra il dolore di Ugolino e quello di Macduff sia azzeccatissimo, il "non ha figli" della tragedia esprime lo stesso dolore del conte che non vuole vendicare se stesso e che quindi prova rabbia e frustrazione per una vendetta che si trova a perpetrare senza trarne alcun sollievo.

Anche Borges avvicina spesso Shakespeare all'autore della *Commedia*: nella conferenza del 1977 al Teatro Coliseo di Buenos Aires su Dante,^{xlix} dopo aver allontanato Dante da Milton,

"Milton è stato paragonato a Dante, ma Milton non ha che una sola musica: è quello che in inglese si chiama «uno stile sublime». Quella musica è sempre la stessa [...] in Dante invece, come in Shakespeare, la musica segue le emozioni".

Nel constatare che alcuni critici hanno osservato che la caratteristica più rilevante di Dante è l'intensità, ci fa notare che l'unico esempio analogo di questa caratteristica, si può notare, non a caso, nel *Macbeth*, tragedia - la più breve ed appunto intensa tra le opere shakespeariane - di cui l'autore dice di credere fortemente nei personaggi, più che nella vicenda:

^{xlvi} Antonio Cesari, *Bellezze della Commedia di Dante Alighieri*, Roma 2003.

^{xlvii} Annota Borges, in un altro punto della raccolta di saggi, la definizione di Gioberti, per lui valida solo in alcuni passaggi, di Dante come poco più di un semplice testimone della storia che aveva inventato (*Del primato morale e civile degli italiani*, 1843), oltre all'osservazione di Groussac, secondo cui l'inserirsi nel testo come personaggio è stata una grossa novità.

^{xlviii} In *Elogio de la sombra*, 1969.

^{xlix} In Appendice all'edizione dei *Nove saggi danteschi*, cit.

“E se pensiamo ai suoi cento canti sembra davvero un miracolo che quell'intensità non scemi. [...] Non ricordo esempio analogo di altro scrittore, tranne forse il Macbeth di Shakespeare, che comincia col le tre streghe, o parche o sorelle fatali e seguita poi fino alla morte dell'eroe senza che mai l'intensità si affievolisca”.

Tornando al Carcere della Fame, se crediamo che il dannato si imputi soltanto la colpa di non aver tentato la fuga, di non aver fatto abbastanza per salvare i figli, il suo supplizio potrebbe apparirci eccessivo, ed è anche forse per questo che s'è ricercata una colpa più grossa, ma è la portata del sentimento paterno a rendere enorme l'accusa, dunque la colpa, dunque la pena.

Tutto questo non può fornire una risposta: il problema effettivo, storico, se Ugolino abbia o meno esercitato il cannibalismo, rimarrà insoluto.

L'unica informazione interessante a riguardo è che all'epoca di Dante si era diffusa una diceria di cui il poeta, con grossa probabilità, era venuto a conoscenza. Il problema estetico è dunque un altro, Borges ci suggerisce di enunciarlo così:

“¿Quizó Dante que pensáramos que Ugolino (el Ugolino de su Infierno, no el de la historia) comió la carne de sus hijos?”.

E azzarda (non mi sembra un azzardo) la risposta che Dante volesse che lo sospettassimo. Borges mutua l'idea della deliberata misteriosità del verso 75 dal commento di Luigi Pietrobono.¹ Idea sostenuta anche da altri noti commenti. Croce ad esempio ammette che in questo come in altri casi consimili sia lecito ad ognuno dire la sua. De Sanctis vede nel verso che definisce *letterariamente chiarissimo* un pullulare di forse, che sono molto poetici. Tutte le congetture sono possibili:

“Tutto questo può essere concepito, pensato, immaginato; ciascuna congettura ha la sua occasione in qualche parola, in qualche accessione d'idea. L'immaginazione del lettore è percossa, spoltrita, costretta a lavorare, e non si fissa in alcuna realtà - anche se abbiamo visto che una certa realtà s'è fortemente fissata nell'immaginario collettivo, e fantastica su quelle ultime ore della umana degradazione”.^{li}

Borges aggiunge la sua sfumatura: ci dice che Dante non voleva farcelo pensare, voleva farcelo sospettare, voleva suscitare in noi incertezza e timore, il timore nei confronti di noi stessi nell'elucubrare qualcosa di tanto orribile. Affermare il delitto ci scagiona, intravederlo ci mette in rapporto con la nostra coscienza. Credo che la distinzione sia fondamentale.

Venire a conoscenza di un fatto brutale ci permette di analizzarlo e giudicarlo da un altrove lontano e sicuro, avere invece degli indizi e immaginare la brutalità, può farci sentire dei mostri.

¹ Tommaso Scarano, nella nota al testo dell'edizione dei *Saggi* da lui curata per Adelphi, ci informa, riportando l'intero passo di Pietrobono, che il brano attribuito al critico italiano è in realtà una libera sintesi di Borges, che allo stesso modo si comporta in altre occasioni.

^{li} F. De Sanctis, *Saggi critici*, seconda ed., Milano 1953.

Apprendiamo dalla cronaca, ad esempio, di un omicidio orribile di cui non si conoscono i colpevoli; dai dati che il telegiornale ci fornisce, immaginiamo una terribile violenza domestica; se quanto avevamo immaginato viene poi confermato dalle indagini, ci sentiamo sollevati. L'orrore era un dato del reale, non il frutto della nostra immaginazione morbosa, ci riappacificiamo con noi stessi.

Dante, nell'episodio, sembra aver giocato su questa recondita paura della nostra immaginazione, ecco il perché di tante analisi: tutti vorremmo sentirci liberati da una sentenza che non avremo mai.

Il gioco poi è ancora più sottile se aggiungiamo il fatto che il poeta stesso vi prende parte. Borges ci vuol suggerire che Dante ne sapesse esattamente quanto dicono le sue terzine, esattamente quanto ne sappiamo noi. Anche se può sembrare riduttivo, si trova d'accordo con Stevenson che osserva che i personaggi di un libro sono solo delle parole, come semplici serie di parole sono anche i grandi personaggi storici. Ci consiglia di fidarci del detto secondo il quale un libro consiste delle parole che lo compongono. Non crede che Henry James, come alcuni sostengono, avrebbe potuto svelarci in pochi minuti il vero tema del *Giro di Vite*.^{lii}

In una delle ultime conferenze tenute da Borges, l'autore ci confessa il gioco alla base di alcuni dei suoi più famosi e suggestivi racconti (*La scrittura del Dio* e *L'Aleph*). Alcuni dei personaggi da lui inventati arrivano a scoprire l'enigma dell'universo, "loro sì, ma io no! Ci riescono perché sono personaggi immaginari". Il fatto che rende i racconti divertenti è che una volta conosciuta la soluzione, i protagonisti sono impossibilitati a spiegarla; c'è chi decide di non parlare, e chi scrive una poesia senza alcun senso. L'autore dichiara che ha dovuto inventare qualcosa per giustificare il silenzio dovuto al fatto che chi li ha immaginati non conosce quel che loro conoscono, non sapeva cosa fargli dire. Ci svela il trucco, ma questo non sminuisce il valore dei racconti.

Dante ci ha detto tutto quello che ha immaginato, così come Henry James, o come Shakespeare nell'*Amleto*. Non ha dovuto, come nel mondo reale, optare per una possibilità, una volta presentatagli un'alternativa; essendo *nell'ambiguo tempo dell'arte, che assomiglia a quello della speranza e dell'oblio*.

Borges può concludere, che, chiuso nella torre, *Ugolino divora e non divora gli amati cadaveri*.

Al di là dell'originalità interpretativa, mi sembra di sentire in questa definizione, e purtroppo non posso averne conferma, un'eco del paradosso di Schrödinger,^{liiii} il quale ammette che un gat-

^{lii} In una conferenza del 1976 Borges ci dice del *Giro di vite*: "Ammette numerose interpretazioni. Si possono considerare le apparizioni come dei demoni travestiti da fantasmi, e si possono ritenere i bambini stupidi, o vittime, o complici, forse. Henry James ha scritto varie storie tutte riunite in una sola".

^{liiii} "Si possono anche costruire casi del tutto burleschi. Si rinchioda un gatto in una scatola d'acciaio insieme alla seguente macchina infernale (che occorre proteggere dalla possibilità d'essere afferrata direttamente dal gatto): in un contatore Geiger si trova una minuscola porzione di sostanza radioattiva, così poca che nel corso di un'ora forse uno dei suoi atomi si disintegrerà, ma anche, in modo parimenti probabile, nessuno; se l'evento si verifica il contatore lo segnala e aziona un relais di un martelletto che rompe una fiala con del cianuro. Dopo avere lasciato indisturbato questo intero sistema per un'ora, si direbbe che il gatto è ancora vivo se nel frattempo nessun atomo si fosse disintegrato, mentre la prima disintegrazione atomica lo avrebbe avvelenato. La funzione dell'intero sistema porta ad affermare che in essa il gatto vivo e il gatto morto non sono stati puri, ma miscelati con uguale peso" [E. Schrödinger: *Die gegenwärtige Situation in der Quantenmechanik*, "Die Naturwissenschaften", 23 (1935)].

to, chiuso in una trappola che può entrare in funzione o meno a seconda che un atomo “decida” di disgregarsi, possa essere contemporaneamente vivo e morto. Non mi sembra improbabile che Borges, amante del mondo matematico e scientifico, conoscesse l'ironica (ma scientificamente giustificabile) teoria e ne fosse affascinato.

La simultanea realizzazione delle potenzialità opposte di un evento è un tema caro all'autore - penso alla concezione del tempo nel *Giardino dei sentieri che si biforcano*, in *Ficciones* 1944.

Per Borges, Ugolino è stato creato da Dante con entrambe le possibili agonie, e ci dice che “così lo sogneranno le generazioni”. Purtroppo la memoria delle nostre generazioni è assai più riduttiva, sognerà un personaggio a metà.

Aggiungo che Giorgio Petrocchi riferisce nella prefazione ai saggi danteschi editi da Franco Maria Ricci, che nel suo unico incontro con Borges, l'autore gli ha riferito la sua opinione anche riguardo al troppo discusso primo verso del settimo canto dell'inferno; canto al quale Borges non dedica direttamente nessuna pagina. Dice di trovarsi d'accordo con Momigliano,^{liv} anche in questo caso dunque propende per l'intenzionale oscurità, dettata qui da ragioni pratiche di rappresentazione molto diverse, ma che mostra un analogo modo di gestire la materia artistica.

Ma torniamo ora al sogno di Ugolino, a quel sogno che crediamo parte del racconto e che si rivelerà essere una profezia, non solo della prigionia e della terribile morte, ma forse anche dell'aldilà che aspetta il conte (Borges teme l'incubo come una prova dell'esistenza dell'inferno, cui pur non crede).

La contaminazione del sogno nella veglia, tema carissimo e costante nell'opera dell'argentino, nel caso di Ugolino è così ricca da suggerire un intero racconto.

L'attesa, in *El Aleph*, è il racconto di un fuggitivo ossessionato dal proprio nemico - forse con la stessa ossessione con cui Ugolino si ritrova costantemente unito a Ruggeri - tanto da confondere il proprio nome e il suo, che si rifugia in una stanza di un luogo sconosciuto. Borges nei gesti del suo personaggio - con lo stesso rapporto con cui direi si potrebbero legare Ugolino e Dante - intravede la possibilità di continui riferimenti letterari, di cui il protagonista non si accorge, perché *a differenza di coloro che hanno letto romanzi, non si vedeva mai come personaggio artistico e l'idea di una coincidenza tra l'arte e la realtà gli era estranea*. L'autore trova tutte le allusioni della vita malavitosa del falso Villari nei film che questo va a vedere al cinema, il personaggio lo ignora.

Tra i libri che il fuggitivo trova su una mensola della sua stanza c'è la *Divina commedia* col commento di Andreoli, libro che era sicuramente parte della ristretta biblioteca di Borges (in fondo i suoi personaggi sono sempre Borges). Spinto più da un senso del dovere che dalla curiosità, il personaggio intraprende la lettura del poema, con un metodo curioso^{lv} e rigoroso: prima di mangiare legge un canto, lasciando il commento per il dopo pasto.

Docilmente cercava di far sì che le cose gli piacessero. Si sente sollevato perché, non credendo eccessive le pene descritte, è sicuro che Dante non l'avrebbe condannato all'ultimo girone, quello di Ugolino. Solo questo ci dice Borges di quelle letture, poi passa a descrivere il sogno ricorrente

^{liv} “Le parole che egli grida, nell'intenzione di Dante non hanno nessun significato [...] e perciò gli sforzi degli esegeti sono oziosi”.

^{lv} Forse Borges si immagina Villari, grazie al suo essere tanto estraneo al mondo letterario, come un fortunato lettore che legge l'opera con innocenza, piacere che lo scrittore, nel prologo ai saggi, vede negato a se stesso e a tutti i suoi lettori.

di Villari, che si ripresenta ogni mattino all'alba, con lievi sfumature di circostanza, ma con il significato costante. Prevedibilmente un giorno è svegliato dai personaggi che solitamente sognava, arrivati per ucciderlo. Prima di essere cancellato, chiede di aspettare e si rigira nel letto.

Borges ci regala tre differenti spiegazioni per quel gesto. Il personaggio esce di scena, senza fornirci la sua versione dei fatti.

Come per Ugolino, le varie risposte sono per il lettore non possibili, ma contemporanee.

Come per Ugolino, possiamo solo *intravedere* i suoi ultimi istanti.

Nella poesia *El Hambre*, in *El Otro, el Mismo* del 1964, leggiamo:

*En la Torre del Hambre de Ugolino de Pisa
Tienes tu monumento y en la strofa concisa*

*Que nos deja entraveder^{lvi} (sólo entraveder)^{lvii} los días
Ultimos y en la sombra que cae las agonías.*

[...CONTINUA]

^{lvi} Nella traduzione di Francesco Tentori Montaldo leggiamo: “In Pisa, nella torre dove languì Ugolino\vantì il tuo monumento e nella strofa breve\in cui scorgiamo appena i suoi ultimi giorni\come nell'ombra che si addensa le agonie”. Io propenderei per una traduzione più semplice e letterale, certamente del primo dei versi citati, ma anche di *entraveder*. Mi sembra più efficace, per quanto abbiamo detto finora, la traduzione più vicina di *Intravedere*.

^{lvii} Corsivo mio.